„Kultura Współczesna” 2(101)/2018 doi.org/10.26112/kw.2018.101.09

MAŁGORZATA DANCEWICZ

PERFORMATYWNA TRANS/FUZJA

POSKRAMIANIE SYMBOLICZNEGO WAMPIRA

MAŁGORZATA DANCEWICZ
Absolwentka Instytutu Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, doktorantka w Studium Nauk o Kulturze na Uniwersytecie Wrocławskim. Autorka wideo i VJ, performerka eksperymentująca na gruncie *sound artu*, kuratorka projektów performatywnych (między innymi Festiwalu Form Audiowizualnych „Intermediale”). Współtwórczyni audiowizualnej formacji Inire. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół związków sztuki i nowych technologii oraz wpływu audiowizualności na rozwój sztuk performatywnych.

W sztuce nowych mediów spekulacje na temat powstawania osobliwości oraz poczucie transgatunkowej wspólnoty uruchamiają zróżnicowane imaginarium związane z tematem krwi. Zagadnienie utraty odrębności człowieka jako władcy planety inaczej manifestuje się w kulturze popularnej i w kontekstualnej sztuce laboratoryjnej. Krew jest nośnikiem znaczeń, które odwołują się do wyobraźni równie silnie w obu przypadkach. Postrzegana w kategoriach gatunkowej przynależności lub odrębności jest tym, co łączy, ale i dzieli. Krew decyduje o różnicy między życiem a śmiercią, a zatem kategoryzuje świat na ludzkie i nieludzkie. Granica jest zakreślona wyraziście i nieodwołalnie. Twórcy performance'ów i projektów z zakresu nowych mediów eksplorują zróżnicowaną symbolikę krwi, używając jej jako medium, narzędzia i tworzywa. Braterstwo ludzkiej krwi, odrębność krwi zwierzęcej oraz brak krwi u maszyn to obszary przekroczenia, które wykorzystuje podszyta lękiem przed władzą przemysłowej technobiologii sztuka laboratoryjna.

Na przełomie 2014 i 2015 roku w Science Gallery w Dublinie odbyła się wystawa *Blood – Not for the Faint-Hearted*[1], której kuratorami byli Jens Hauser, Shaun McCann, Luke O'Neill, Clemens Ruthner i Lynn Scarff,

1 *Blood – Not for the Faint-Hearted*, Science Gallery, Dublin, 24 października 2014 – 23 stycznia 2015, https://dublin.sciencegallery.com/blood/ (20 czerwca 2018).

prezentująca dwadzieścia pięć bioartowskich projektów tematycznie związanych z tym zagadnieniem. W krajobrazie technoinformacyjnej biowładzy rozbudowana i ambiwalentna sfera wyobrażeń związanych z problematyką krwi skłania do namysłu nad tym, czy transfuzja krwi artysty do organizmu biobota lub z organizmu zwierzęcia do ciała performera to trans/posthumanistyczny gest przekroczenia, czy też destratyfikacja innego. A może mamy do czynienia z pozornym technoentuzjazmem, który w poszukiwaniu nowych form wyrazu w sztuce eksploruje obecne od zawsze w podświadomości człowieka lęki? Albo z działaniem w istocie podszytym podświadomą inwersją, stabilizującą antropocentryczną tożsamość? Stworzyć koncept performance'u opartego na zaawansowanej technologii biologicznej, zrealizować go i objaśnić światu to przecież to samo, co uporządkować ten świat i zawładnąć nim od nowa.

UNTIL I DIE – W POSZUKIWANIU GRAALA

Dmitry Morozov, muzyk i konstruktor instrumentów elektronicznych, stworzył w 2016 roku w galerii Kapelica w Lublanie specyficzną instalację dźwiękową[2]. Przez osiemnaście miesięcy pobierana od niego krew gromadzona była w celu wytworzenia bioorganicznych baterii. Produkowany przez nie prąd zasilał następnie syntezator dźwięku. Morozov oddał do tego eksperymentu cztery i pół litra krwi. Aby zachować sterylność i estetyczne właściwości cieczy, takie jak kolor, jednorodna konsystencja czy przejrzystość, zakonserwowano i rozcieńczono ją wodą utlenioną, antybiotykami i środkami przeciwgrzybiczymi. Finalnie powstało siedem litrów krwistej substancji, rozdzielonych na jedenaście pojemników formułujących w sumie pięć baterii. Ostatnia partia, dwieście mililitrów, oddana była przez artystę w trakcie performance'u, chwilę przed rozpoczęciem ośmiogodzinnej instalacji, w asyście widzów. Morozova zainspirowały dziewiętnastowieczne eksperymenty z elektrycznością, działalność Luigiego Galvaniego i Alessandra Volty. Instalacja zbudowana została na wzór Ogniwa Volty. Dwie płytki, miedziana i cynkowa, zanurzone były w roztworze krwi, która – z uwagi na dużą zawartość sodu, potasu, wapnia, magnezu i innych minerałów – sama w sobie może być elektrolitem. Jedenaście naczyń z krwią wytwarzało od 6,5 do 7 V, napięcie przetwarzane przez konwertery i kondensatory dostarczane było do modułu dźwiękowego[3].

Jak podaje Joanna Tokarska-Bakir, motyw Graala, czyli naczynia, które gromadzi krew i jest źródłem wiecznego życia, wywodzi się z pogańskich wyobrażeń o Środku Magicznym, gwarantującym wszelkie obfitości życia doczesnego i nieśmiertelność[4]. Graal jest też źródłem mocy, w tym mocy twórczej. Za Claude'em Lévi-Straussem[5] Tokarska-Bakir pisze, że motyw świętego naczy-

2 Zarys projektu prezentowany był 25 listopada 2016 roku w Centrum Sztuki Współczesnej „Łaźnia" w Gdańsku. Następnie w dużo bardziej rozszerzonej formie w galerii Kapelica w Lublanie od 6 do 9 grudnia 2016 roku.

3 ::vtol:: [Dmitry Morozov], *until I die*, http://vtol.cc/filter/works/until-I-die (20 czerwca 2018).

4 J. Tokarska-Bakir, *Legendy o krwi. Antropologia przesądu,* Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2008, s. 194–199.

5 C. Lévi-Strauss, *Spojrzenie z oddali,* tłum. M. Kolankiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1983, s. 362.

nia jest tym, co spaja związane z mitem krwi wierzenia przedchrześcijańskie, pochodzące z mitologii pogańskich oraz wierzeń celtyckich, i nowe religie europejskie. Jean-Paul Roux wywodzi z kolei symbolikę Graala z tradycji bizantyńskiej[6]. Wskazuje na to, że czara była znakiem pochodzącej od bogów władzy królewskiej zarówno w islamie, jak i (pod wpływem muzułmańskim) w chrześcijaństwie. Symbolika naczynia zawiera w sobie metaforę krwi jako nektaru nieśmiertelności. Graal jest źródłem niewyczerpanego pożywienia, mocy sprawczej, gromadzi krew i dlatego ma moc przywracania życia. Morozov tajemniczym i przemilczanym w opisie projektu tytułem *Until I die* wpisuje swoje bioartowskie działanie w Percewalowskie poszukiwanie Świętego Graala.

Główną inspiracją obok Volty i Galvaniego był dla niego Aleksandr Bogdanow, działacz bolszewicki, propagator idei transfuzji krwi nie tylko jako działania biologicznego, ale też symbolicznej wymiany i darowania siebie innym w akcie solidarności i braterstwa. Bogdanow uważał, że transfuzja od młodszych dawców skutkuje tym, że starsi przejmują od nich witalność, dając w zamian wiedzę i doświadczenie. Fascynował się okultystyczną filozofią wiecznej młodości, możliwą do uzyskania właśnie dzięki transfuzjom. W pewnym sensie był zatem jednym z pionierów parabiozy heterochronicznej, wtedy jeszcze nieznanej pod tą nazwą usługi, wprowadzanej dziś na kalifornijski rynek medyczny i polegającej na transfuzji osocza pochodzącego od zdrowych i młodych dawców. Paradoksalnie Bogdanow zmarł na ostry odczyn hemolityczny w wyniku komplikacji spowodowanych przeprowadzaną na sobie transfuzją.

Podobny rodzaj wymiany zaproponował w swojej pracy Morozov, zamieniając tylko relacje międzyludzkie na kontakty między człowiekiem a maszyną[7]. Performance Morozova jest jednocześnie przywróceniem „starego ładu" w sztuce w epoce muzyki generatywnej, która posiada autonomię wytwarzania materiału dźwiękowego, programuje technologiczny instrument w taki sposób, aby do wyemitowania dźwięku potrzebował tego, czego pozbawione są maszyny, czyli ludzkiej krwi.

BLOOD = ART = CAPITAL

Niespełna sto lat po śmierci Bogdanowa eksperymenty nad radykalnym wydłużeniem życia bardzo prężnie rozwijane są w Krzemowej Dolinie. Firma Calico California Life, założona przez Larry'ego Page'a, prezesa Google'a, zainwestowała w poszukiwanie transhumanistycznego sposobu na uzyskanie nieśmiertelności 750 milionów dolarów. Merkantylny wymiar niebezpiecznych związków między krwią traktowaną jako surowiec a nauką i sztuką jest bardzo wyraźny. Z jednej strony mamy wielkie nakłady finansowe związane z produkcją konkretnych, mainstreamowych projektów, a z drugiej freewarowe oprogramowania garażowych działań DIY.

6 J.-P. Roux, *Krew. Mity, symbole, rzeczywistość*, tłum. M. Perek, Wydawnictwo „Znak", Kraków 1994, s. 353–355.

7 D.W. Huestis, *Alexander Bogdanov. The forgotten pioneer of blood transfusion*, „Transfusion Medicine Reviews" 4(21)/2007, s. 337–340.

I am a coin to projekt Kevina Abosha, światowej sławy fotografa, specjalisty od portretów hollywoodzkich aktorów[8]. Artysta wykonał sto prac przy użyciu pieczątek do monotypii graficznych, w których zamiast tuszu użył własnej krwi. Na każdej pracy został odbity numer, adres portfela do blockchaina Ethereum. Abosh wprowadził na rynek sto grafik oraz dziesięć milionów ich wirtualnych odpowiedników, które stanowią adresy kontraktowe portfela Ethereum. Artefaktem w tym działaniu jest dziesięć milionów sto liczb, cyrografów, które są zapisem kryptowaluty ETH. Każdą z prac można zakupić[9].

Komercyjną zależność między rynkiem, genetyką a odbiorem dzieła sztuki badali w projekcie *Hare's Blood +* Klaus Spiess, endokrynolog i antropolog medycyny, oraz performerka i artystka sztuk wizualnych Lucie Strecker. Performance prezentowany był w ramach Bio-Fiction – Science Art Film Festival w Muzeum Historii Naturalnej w Wiedniu w 2014 roku[10]. Artyści we współpracy z laboratorium molekularnym odzyskali DNA martwego królika z projektu Josepha Beuysa *Hare's Blood*. DNA pochodzące z jednego z dwustu multipli zaszczepiono do żywych komórek drożdży. Wyizolowany gen królika pozyskany był z enzymu odpowiadającego za proces ochrony organizmu przed stresem i starzeniem. Tak powstały organizm, niewystępujący dotąd w naturze, autorzy projektu wystawili w ramach festiwalu Bio-Fiction... na aukcję. Hybrydyczny twór poprzez specjalnie zaprogramowany interfejs sprzężony był z wysokością podawanych w trakcie licytacji kwot. Im bardziej wzrastała cena oferowana za dzieło sztuki, tym drożdże szybciej się rozmnażały, i odwrotnie – im rosła wolniej, tym wzrost drożdży był mniejszy[11]. Spiess i Strecker swoim performance'em nawiązali do poglądów głoszonych przez Beuysa, który twierdził, że sztuka ma potencjał, by rozwiązać problem redystrybucji kapitału w świecie zachodnim, ponieważ tworzona i odbierana w zbiorowości stanowi wspólną inicjatywę i kapitał produkcyjny zdolne wpływać na rzeczywistość[12]. W projekcie Spiessa i Strecker istnienie dzieła, zarówno jako żywego organizmu, jak i artefaktu, jest zależne od jego rynkowej wartości. Zaawansowana technologia informatyczna, którą twórcy ci zastosowali do zaprogramowania giełdowych zależności, oraz biotechnologia użyta do opracowania organicznego artefaktu obnażają w projekcie ekonomiczne relacje między popytem i podażą biowładzy.

OSOBISTA ALCHEMIA CIERPIENIA

Odmienny charakter mają transfuzje dokonywane przez alternatywne biohakerskie kolektywy twórcze. Ciekawym przykładem takiego działania jest kompleksowy i długotrwały projekt *TransPlant: Green is the new Red* alterglobalistycznej

8 *About The IAMA Coin*, IAMA Coin, http://www.iamacoin.com/about.html (20 czerwca 2018).

9 Na temat rynku sztuki i kryptowalut zob. T. Schneider, *Cryptocurrencies, explained. The beginner's guide the art world needs right now*, „Artnet News", 18 stycznia 2018, https://news.artnet.com/art-world/art-cryptocurrencies-explained-1200383 (20 czerwca 2018).

10 *Art*, Bio-Fiction, 17 października 2014, http://bio-fiction.com/2014/art/ (20 czerwca 2018).

11 *Hare's Blood +*, Ars Electronica. Prix Ars Electronica 2015, http://prix2015.aec.at/prixwinner/16988/ (20 czerwca 2018).

12 Zob. J. Beuys, U. Rosch, *What is Money? A Discussion Featuring Joseph Beuys*, Clairview Books, Forest Row 2012.

grupy Quimera Rosa[13]. Zdaniem jej członków jest to transdyscyplinarne działanie hybrydyzujące i spajające ze sobą maszyny, zwierzęta, rośliny i ludzi, które opiera się na rozbiciu wizerunku ciała ludzkiego jako spójnej jedności[14]. Projekt tworzony jest przy użyciu wolnych oprogramowań oraz zakłada udostępnianie wszystkich gromadzonych w jego wyniku danych i wniosków. *Green is the new Red* polega na wielu powiązanych zabiegach. Biohakerzy z Quimera Rosa wykonują dożylne wstrzyknięcia chlorofilu, uzewnętrzniają ten proces na ciele poprzez tatuaże chlorofilowe oraz wszczepiają sobie czipy RFID (*Radio-Frequency IDentification*), których działanie, za pomocą przetwarzania odpowiednich danych, poziomu kwasowości i pomiaru specyficznych fal elektromagnetycznych, imituje proces fotosyntezy. Artyści z kolektywu Quimera Rosa dokonują więc wszystkich działań sami na sobie, przy użyciu wolnych oprogramowań i samodzielnie wykonanego osprzętu, wystawieni na widok galeryjnej publiczności, w performatywnym akcie powoływania transhumanistycznej chimery. Mutacjom grupy Quimera Rosa przyświeca alterglobalistyczna idea sprzeciwu wobec hegemonicznej inżynierii genetycznej, szczelnie zamkniętej za szklanymi drzwiami korporacyjnych laboratoriów.

Ekolog i twórca bio-artu Brandon Ballengée od 2005 roku tworzy serię postindustrialnych portretów biologicznych, nawiązujących do wersów Charlesa Baudelaire'a *Alchemia cierpienia* (*Alchimie de la douleur*)[15]. Praca składa się z autoportretów zainspirowanych liniami papilarnymi artysty, namalowanych pędzlem za pomocą jego własnej krwi, wymieszanej z toksynami pochodzącymi z jego ciała. Krew połączona została ze znalezionymi w ciele performera (we włosach, zębach i krwi) ksenoestrogenami, izotopami promieniotwórczymi i metalami ciężkimi. *Alchemia cierpienia* to dla Ballengéego świadomość ekologicznej klęski i natchnienie, które z tej „ciemnej ekologii" wypływa.

Projekt *Self* autorstwa angielskiego rzeźbiarza Marca Quinna powstaje od 1991 roku[16]. Składa się z autoportretów artysty – jego głów mających rzeczywiste kształty, ale znacznie powiększone rozmiary. Do dzisiaj powstało pięć tego typu artefaktów. Każdy z nich składa się z około dziesięciu litrów krwi artysty, silikonu oraz gabloty z pleksiglasu podłączonej do aparatury chłodniczej. Aby rzeźby mogły przetrwać, muszą być schładzane. W ten sposób Quinn nadaje im efemeryczny i performatywny wymiar. Podłączenie instalacji do prądu jest gwarancją utrzymania jej w niskiej temperaturze. Podkreśla to jednocześnie funkcjonalny wymiar sztuki, która istnieje w warunkach społecznych i musi pozostawać z rzeczywistością w stanie określonej zależności. Aspekt schładzania rzeźb nawiązuje też do kwestii *in vitro* i zagadnień związanych z kriogeniką.

13 *TransPlant,* Quimera Rosa, http://quimerarosa.net/transplant-en/ (20 czerwca 2018).

14 Wraz z pracami SMITH (Dorothée Smith) i Art Orienté Objet prezentowany był w ramach wystawy *Entropia* od 8 października 2016 do 8 stycznia 2017 roku w Bourges, http://www.emmetrop.fr/evenements/exposition-entropia/ (20 czerwca 2018) oraz jako performance *Trans*Plant: May the chlorophyll be with/in you* w galerii Kapelica w Lublanie 5 grudnia 2017 roku, http://www.kapelica.org/index_en.html#event=1124 (20 czerwca 2018).

15 B. Ballengée, *Alchimie de la Douleur,* Brandon Ballengée, https://brandonballengee.com/alchimie-de-la-douleur/ (20 czerwca 2018).

16 *Self,* Marc Quinn, http://marcquinn.com/artworks/self (20 czerwca 2018).

Eduardo Kac i Ed Bennett w projekcie *A-positive* z 1997 roku eksplorowali granice między ludzkim ciałem a organizmem biobota[17]. Stworzonego specjalnie do performance'u biobota nazwali phlebotem, było to nawiązanie do flebotomii (*phlebotomii*), czyli praktyki upuszczania krwi. Phlebot pobierał z krwi Kaca określoną ilość tlenu, odpowiednią do tego, aby podtrzymać w sobie symbolicznie tlący się płomień. W zamian maszyna oddawała dożylnie Kacowi produkowaną przez siebie dekstrozę, cukier prosty poprawiający metabolizm ludzkiego organizmu. Kac i phlebot połączeni byli ze sobą aparaturą, która umożliwiała przekroczenie granicy między implikacjami biologii i technologii w sensie archetypowym, łącząc człowieka i maszynę w jeden symbiotyczny organizm w ramach lokalnej, biologicznej sieci LAN (*Local Area Network*).

W 2011 roku Marion Laval-Jeantet i Benoît Mangin jako Art Orienté Objet[18] wykonali projekt *May the Horse Live in Me*[19]. W performatywnym działaniu Marion Laval-Jeantet dokonała transfuzji wyodrębnionych immunoglobulin krwi konia do własnej krwi. Eksperyment był poprzedzony serią przygotowań i badań, które miały za zadanie wykluczenie szoku anafilaktycznego i innych negatywnych dla zdrowia artystki konsekwencji. Celem performance'u było przekroczenie granicy między człowiekiem a Innym i rozszerzenie ludzkiego pola widzenia na świat zwierzęcy. Jak mówiła Laval-Jeantet[20], tylko dokonanie eksperymentu na samym sobie pozwala na zmianę postrzegania rzeczywistości i obranie nowych form wyrazu, związanych ze zmianą punktu widzenia świata.

INNY – PARTNER CZY ANTAGONISTA?

Wszystkie stare tabu
pokrewieństwa krwi i banków krwi
błękitnej krwi i skażonej krwi
naszej krwi i waszej krwi
ja siedzę tu – ty siedzisz tam
[...]
Ziemia umiera, a my tego nie zauważamy

DEREK JARMAN[21]

Apokaliptyczna wizja, którą Derek Jarman prezentował w swoim ostatnim filmie *Blue* (1993), poza podłożem osobistym miała również głęboki wymiar społeczny. Lata dziewięćdziesiąte to czas, kiedy HIV/AIDS dziesiątkuje zwłaszcza bohemę artystyczną krajów anglosaskich. Zarażenie następuje poprzez bezpośredni

17 E. Kac, *Art at the biobotic frontier*, Kac, http://www.ekac.org/apositive.html (20 czerwca 2018).

18 Art Orienté Objet, http://aoo.free.fr (20 czerwca 2018).

19 *May the Horse Live in Me, 2011*, Ars Electronica. Prix Ars Electronica 2011, http://prix2011.aec.at/winner/3043/ (20 czerwca 2018).

20 Zob. A. Hirszfeld, *Niech żyje we mnie koń (wywiad z Art Orienté Objet)*, Art + Science Meeting, 24 listopada 2016, http://www.artandsciencemeeting.pl/teksty/niech_zyje_we_mnie_kon_wywiad_z_art_oriente_objet-13/ (20 czerwca 2018).

21 Cyt. z filmu *Blue* Dereka Jarmana (1993). Tłumaczenie autorki artykułu.

i inwazyjny kontakt z osobą, która jest nosicielem. Wraz z pojawieniem się wirusa w świadomości społecznej następuje stygmatyzacja grup szczególnie na niego narażonych. Krew staje się nośnikiem metafory wykluczenia.

Blue – radykalny eksperyment nakręcony przez Jarmana rok przed śmiercią, kiedy długotrwały, wyniszczający organizm zespół nabytego upośledzenia odporności i zażywane w walce z nim medykamenty sprawiły, że reżyser stopniowo zaczął ślepnąć – składa się z jednego ujęcia niebieskiej taśmy filmowej i ilustrowanego muzycznie libretta, monologu. Jarman od wczesnych lat dziewięćdziesiątych był aktywnym działaczem na rzecz LGBT i nosicieli HIV. „Krew wrażliwości jest błękitna. Poświęcam się, aby znaleźć dla niej najlepszy wyraz", mówił w filmie. W tej sytuacji refleksja na temat kwestii „krew jako droga zakażenia" czyni z jego twórczości performatywny akt, podobnie jak u Franka B.[22] i Rona Atheya[23]. Krew jest tu metaforą, podstawowym nośnikiem informacji.

Franko B. kształtuje swoje performance'y na wzór mainstreamowych pokazów mody. W *I miss you* poruszał się po wybiegu w ascetycznej, białej przestrzeni. Pomalowany na biało, z naciętą, krwawiącą skórą, szedł wolno po białym płótnie rozścielonym na platformie. Jego krew pozostawiała na kanwie ślady tego przejścia. Pozorne poświęcenie się seropozytywnego performera nie mogło mieć jednak wymiaru soteriologicznego, ponieważ – jak pisał Fintan Walsh – zarówno Franko B., jak i Ron Athey, jako jawnie homoseksualni, są wykluczeni z heteronormatywnej wspólnoty oraz z socjalnych, symbolicznych zależności między winą i jej odkupieniem, dlatego też nie podlegają ocenie w takich kategoriach[24].

Ron Athey, amerykański performer praktykujący klasyczny body art, w którym przedstawia własne ciało w soteriologiczno-ikonograficznych cytatach z obrazów chrześcijańskich świętych, używa krwi jako materiału malarskiego. Kaleczy ciało, pozostawiając ślady cięć na płótnie lub innym materiale. W performansie *Human Printing Press,* zrealizowanym we współpracy z Darrylem Carltonem w 1994 roku w Walker Centre w Minneapolis, nacinał geometryczne wzory na plecach Carltona i odciskał ślady spływającej krwi na arkuszach papieru chirurgicznego używanego w czasie operacji. Wykonane w ten sposób druki zostały, jak to nazywał performer, otaklowane, czyli przymocowane do ruchomych lin, które za pomocą kół pasowych wprawiły je w ruch tuż nad głowami siedzącej publiczności. Athey jest seropozytywnym białym homoseksualistą, a Carlton seronegatywnym Afroamerykaninem. Performance stał się kontrowersyjnym i szeroko dyskutowanym przypadkiem, ponieważ jeden z widzów złożył doniesienie do miejscowego wydziału zdrowia, że publiczność wystawiona została na niebezpieczeństwo kontaktu z zarażoną krwią, poinformował też o tym regionalną prasę. Mimo że druki zawierały materiał biologiczny zdrowego Carltona, a nie Atheya, NEA (National Endowment for the Arts), uzależniona od amerykańskiego rządu agencja finansująca artystów, cofnęła

22 Franko B., http://www.franko-b.com (20 czerwca 2018).

23 Ron Athey, http://www.ronathey.com (9 kwietnia 2018).

24 F. Walsh, *Male Trouble: Masculinity and the Performance of Crisis*, Palgrave, Basingstoke 2010, s. 142.

dotację dla projektu. Stało się tak, chociaż subwencja została przyznana instytucji, a nie artyście, on sam bowiem nigdy nie starał się o żadne dofinansowanie swojej działalności[25]. Mary Richards twierdzi, że seropozytywne ciało Atheya, zinterpretowane jako zagrożenie dla publiczności, było nośnikiem wielu równie istotnych tabu, co zarażona krew, zawierało odniesienia do homoseksualizmu, męskiej nagości, koloru skóry Carltona, a przede wszystkim symboliki chrześcijańskiej[26]. Zarażona krew była więc nośnikiem obrazoburczych treści oraz pretekstem do wywołania wojny kulturowej między regionalną prasą, stowarzyszeniami chrześcijańskimi i Izbą Reprezentantów.

Według Susan Sontag represyjne społeczeństwo i władza polityków posiłkują się metaforami dostarczanymi przez wirologię. AIDS, powszechnie uważane za konsekwencję określonego sposobu bycia, sytuuje się na pograniczu nieuchronności śmierci, typowej dla raka, oraz amoralnego prowadzenia się, charakterystycznego dla zakażonych syfilisem. Wywołuje nieodwracalną śmierć w cierpieniach degradujących i odkształcających ciało. Sontag opisuje nosiciela jako kogoś, kto nie przystaje do ogólnie obowiązujących norm społecznych, politycznych i kulturowych. To obcy, który jest inny z wielu powodów: rasowych, ekonomicznych, religijnych, seksualnych. Inny, któremu nie pomoże żadna zaawansowana biologiczna technologia. Żadna medyczna kuracja nie cofnie jego odmienności. To ktoś, o kim lepiej jest milczeć[27].

Naruszenie antropologicznego pojęcia czystości krwi gatunku ludzkiego wiąże się z niemym przekroczeniem tabu. Jak podaje Tokarska-Bakir[28], odbywa się ono na trzech płaszczyznach. Pierwszy poziom to naruszenie higieny, w sensie najogólniejszym, jako podtrzymywania ciała przy zdrowiu. Drugi wymiar to naruszenie czystości społecznej, przekroczenie wartościującego podziału na to, co bardziej i mniej społecznie uprawomocnione oraz przydatne. Trzecia płaszczyzna przekroczenia tabu odbywa się na poziomie moralnym[29]. Nieuzasadniony i nienaturalny, bo uwarunkowany technologicznie i wywołany w celach artystycznych, kontakt z krwią jako metaforą życia narusza granice między wszystkimi trzema pojęciami czystości.

Susan Sontag w rozważaniach o metaforycznym sensie chorób krwi przywołuje Williama S. Burroughsa, którego słów użyła Laurie Anderson, śpiewając: „Language is a virus from outer space" (Język jest wirusem z kosmosu)[30]. Takie metaforyczne ujęcie wirusa, swoista synekdocha, pokazuje język jako kolektor i przekaźnik zakażenia, wskazuje na jego wymiar opresyjny. W metaforyce języka znajdujemy bowiem „wszystkie stare tabu, pokrewieństwa krwi, banków krwi,

25 D. Román, *Acts of Intervention: Performance, Gay Culture, and AIDS,* Indiana University Press, Bloomington–Indianapolis 1998, s. 149–153.

26 M. Richards, *Ron Athey, AIDS and the politics of pain,* „Body, Space and Technology Journal" 2(3)/2003.

27 S. Sontag, *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, tłum. J. Anders, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1999.

28 J. Tokarska-Bakir, *Legendy o krwi...*, dz. cyt., s. 342.

29 Tamże, s. 344.

30 S. Sontag, *Choroba jako metafora...*, dz. cyt., s. 154.

krew błękitną, krew zakażoną, krew ludzką". Aby uwolnić się od jej amorficznej mocy, performerzy zamykają swoje usta i otwierają ciała, upuszczając krew[31].

Roux pisze, że każdy wyciek z ciała uważany jest za następstwo wyjątkowego stanu organizmu[32]. Łzy płyną w chwili smutku, pot – wysiłku lub strachu, ropa w wyniku infekcji, sperma – rozkoszy. Krew jest najważniejszym, wyjątkowym płynem ustrojowym, ponieważ jej niezatamowany wyciek oznacza nieuchronną śmierć. Wspólnota krwi, definiowana przez podstawową, pierwotną jednostkę społeczną – rodzinę, a potem plemię, wiąże się z posiadaniem wspólnych dóbr kulturowych, języka, historii, tradycji, ale też tych samych cech charakteru, wad, cnót i chorób[33]. Fakt posiadania wspólnych korzeni biologicznych i kulturowych przede wszystkim określany jest przez braterstwo krwi[34]. Roux podkreśla tajemniczą więź, jaką czują ze sobą spokrewnieni ludzie. Wspólna krew oznacza wspólnotę społeczną i mentalną oraz jest podstawą różnych zakazów, nakazów i określonych ról społecznych. Krew mężczyzny i kobiety, którzy płodzą potomstwo, „miesza się". Ale ludzie spokrewnieni nie mogą mieć dzieci ze względu na zakaz kazirodztwa. Krew aryjska i niearyjska, błękitna krew władcy i krew ludu, krew arystokratyczna i plebejska w określonych systemach ideowych objęte były zakazem łączenia. Roux twierdzi, że pomiędzy indywidualizmem i poczuciem wspólnoty utrzymuje się stan ciągłego ustalania balansu. Mimo to krew to „jedyny oczywisty element powszechnie uznany za wspólny"[35]. Transfuzja krwi z ciała człowieka do maszyny, zwierzęcia lub biobota jest przekroczeniem granicy między tym, co ludzkie i nieludzkie, i jednocześnie nawiązaniem nowej – w zamyśle pierwotnej – wspólnoty, w której reaktywują się i znoszą wcześniejsze podziały.

Tokarska-Bakir przywołuje za Slavojem Žižkiem podział na dwa rodzaje historii: symboliczną i fantazmatyczną. Historia symboliczna to Heglowska substancja etyczna, zestaw narracji mitologicznych, ideologicznych i etycznych, które ugruntowują tradycję danej społeczności. Historia fantazmatyczna to „obsceniczny Inny", wszystko to, co ukryte i co podtrzymuje *status quo* danej grupy kulturowej. Fantazmatyczna historia opowiada zdarzenie, które nigdy się nie wydarzyło, ale wskutek zapotrzebowania na objaśnienie występującej w realnym życiu nikczemności powstaje na nią zapotrzebowanie. W ujęciu autorki fantazmatyczną historią jest domniemany żydowski mord rytualny[36]. Podobny charakter ma nieuświadomiony strach przed Innym i przed nadejściem osobliwości, fantazmatyczna obawa przed rytualnym mordem potencjalnie dokonywanym przez maszyny na całym gatunku ludzkim. Lęki te mogą być całkiem uzasadnione, bo

31 P. Campbell, H. Spackman, *With/out an-aesthetic. The terrible beauty of Franko B.*, „The Drama Review" 4(42)/1998, s. 64, cyt. za F. Walsh, *Male Trouble...*, dz. cyt., s. 132: „Franko B. [...] closes his mouth as he opens his body" (Franko B. zamyka swoje usta, gdy otwiera swoje ciało).

32 J.P. Roux, *Krew...*, dz. cyt., s. 58.

33 Tamże, s. 157.

34 Tamże, s. 156–157.

35 Tamże, s. 158.

36 J. Tokarska-Bakir, *Legendy o krwi...*, dz. cyt., s. 63–64.

podszyte archetypicznym wyrzutem sumienia za inwazyjne w stosunku do ożywionej i nieożywionej części środowiska naturalnego lata dominacji człowieka na Ziemi.

ZAKOŃCZENIE

W filmie *Tylko kochankowie przeżyją* (2013) Jim Jarmusch portretuje Adama i Ewę, parę wampirów żyjącą na przestrzeni stuleci. Ich wielowiekowym przyjacielem jest Christopher Marlowe. Jarmusch, popularyzując teorię Calvina Hoffmana, portretuje Marlowe'a jako charyzmatycznego poetę, przewodnika duchowego i jednocześnie autora większości dzieł Szekspira. Marlowe umiera w filmie w wyniku spożycia zatrutej krwi, którą wcześniej nielegalnie nabył w miejscowym szpitalu. Ostatnie słowa, jakie wypowiada do Ewy, to cytat z Hamleta: „Jak doskonałym tworem jest człowiek". „Lecz czymże jest dla mnie ta kwintesencja prochu", odpowiada mu Adam. Dialog prowadzony słowami Hamleta odzwierciedla stare, renesansowe niepokoje w posthumanistycznej świadomości. Człowiek jako arcytyp wszech jestestw, konstruktor i burzyciel otaczającej go rzeczywistości nie pociąga już swoją nieomylnością, nie bawi. Technologiczno-biologiczny niepokój, ale i zachwyt, kryjący się pod powierzchnią działań związanych z tematem krwi, obrazuje podświadomą potrzebę przywrócenia mu jego antropocentrycznych dystynkcji.

Praca powstała w wyniku realizacji projektu badawczego nr 2014/15/N/HS2/03858 pt. *Performans postmedialny. Współczesny kontekst technologiczny działań performatywnych,* finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki.

BIBLIOGRAFIA

Beuys, Joseph, Ulrich Rosch. *What is Money? A Discussion Featuring Joseph Beuys*. Forest Row: Clairview Books, 2012.

Campbell, Patrick, Helen Spackman. „With/out an-aesthetic. The terrible beauty of Franko B.". *The Drama Review* 42, 4 (1998).

Da Costa, Beatriz, Kavita Philip. *Tactical Biopolitics. Art, Activism, and Technoscience.* Cambridge, MA – London: The MIT Press, 2008.

Huestis, Douglas W. „Alexander Bogdanov. The forgotten pioneer of blood transfusion". *Transfusion Medicine Reviews* 21, 4 (2007).

Myers, William. *Bio Art: Altered Realities.* London – New York: Thames and Hudson, 2015.

Richards, Mary. „Ron Athey, A.I.D.S. and the politics of pain". *Body, Space and Technology Journal* 3, 2 (2003).

Román, David. *Acts of Intervention: Performance, Gay Culture, and AIDS.* Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press, 1998.

Roux, Jean-Paul. *Krew. Mity, symbole, rzeczywistość.* Tłum. Marzena Perek. Kraków: Wydawnictwo „Znak", 1994.

Sontag, Susan. *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory.* Tłum. Jarosław Anders. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1999.

Tokarska-Bakir, Joanna. *Legendy o krwi. Antropologia przesądu.* Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2008.
Walsh, Fintan. *Male Trouble. Masculinity and the Performance of Crisis.* Basingstoke: Palgrave, 2010.
Żylińska, Joanna. *Bioetyka w epoce nowych mediów.* Tłum. Patrycja Poniatowska. Warszawa: Instytut Badań Literackich, 2013.

Data wpłynięcia: 30 kwietnia 2018 r. Data zatwierdzenia do druku: 30 maja 2018 r.

PERFORMATIVE TRANS/FUSION. THE SLAYING OF A SYMBOLIC VAMPIRE

The article presents a group of selected projects form the field of bio-art, performance, and new media art. The symbolism of blood has been included to show the relationship between biology, identity, and technology. An analysis carried out by the author has resulted in a dilemma, whether these experiments create a symbolic gesture of crossing the boundaries of what is thought of as humane and in-humane, or are they a manifestation of fears connected with subconscious longing for anthropocentrism. Main points of reference for creative activity presented in the article are bio-power, bio-resistance and identity.

SŁOWA KLUCZOWE: performance, bio-art, nowe media, krew, biowładza, bioopór
KEY WORDS: performance, bio-art, new media, blood, bio-power, bio-resistance